

Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst

*Alva Martínez Teixeira**

Resumo

Este artigo pretende interpretar a singularidade da produção teatral de Hilda Hilst, a partir do valor dramático da decadência da utopia literária própria da contemporaneidade, numa perspectiva interrogativa, crítica e problemática. A ideia da impossibilidade ou dificuldade do ideal social é a chave para analisar a proposta de um teatro que, na altura da ditadura, foi pioneiro na eclosão do teatro escrito por mulheres no Brasil, mas que, simultaneamente, foi “extravagante” nesse fenómeno. A apreciação dos textos desvela o modo radicalmente diferente da crítica à hipocrisia e à permissividade dos regimes e sistemas sociais modernos: o da paradoxal distopia utópica. E, como procuraremos demonstrar, é a partir da escolha da figura do herói redentor como protagonista das peças que o teatro da autora, a respeito da rigidez de um possível fundamentalismo distópico, se complica e se reorienta para o flexível território da heterodoxia. Num universo dramático diminuído e poético como o da autora, através desse retrato em miniatura da aspiração e da esperança, a vivência do ideal dos protagonistas serve para estimular o público, enquanto a experiência da inadaptação serve para interrogar, de modo visceral, o absurdo social.

Palavras- chave: Hilda Hilst. Teatro. Ditadura. Distopia. Utópica.

A obra literária de Hilda Hilst apresenta um difícil enquadramento na literatura brasileira contemporânea, devido, em parte, à singularidade da mesma, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literária da sua época. Face ao regime de frequente novidade característico da contemporaneidade, em quase dez lustros de produção literária, essa autora consagrou-se na poesia, na dramaturgia e na prosa ficcional. Nesses três géneros fundamentais, tornou efetivo um culto, profundo e minucioso labor escritural, unificado do ponto de vista temático pelos multiformes esforços para verbalizar diversos problemas filosóficos e especulativos, como o da natureza e do conhecimento humanos, para afinal reconstruir a Ideia e o Homem – o clariciano G[énero] H[umano] – numa perspectiva interrogativa, crítica e problemática.

* Nascida na Corunha (Espanha) em 1982, doutorou-se pela Universidade da Coruña, com a tese *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno* (Doutoramento Europeu e Prémio Extraordinário). É professora auxiliar do Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Lisboa. (E-mail: alvateixeiro@gmail.com).

No início, a autora dedicou-se somente à poesia, de 1950 a 1966, estreando o seu labor literário com a publicação do livro de poemas *Presságio* (1950). Na década seguinte, iniciando a sua pausa como poeta, Hilda Hilst principiou a sua dramaturgia no ano de 1967, dando começo à série de oito peças teatrais que escreveria até 1969, e, por fim, também entrando na ficção, a partir de 1970, ano do lançamento da obra *Fluxo-floema*.

A necessidade da comunicação urgente com o outro, com um público que precisava ser despertado na altura da ditadura, vai provocar o nascimento no corpus literário hilstiano de um teatro que é pioneiro, tal como a dramaturgia da poeta Renata Pallottini, no fenómeno da eclosão do teatro escrito por mulheres:

Nos anos 60, aquelas formas “silenciosas” da fala feminina já não eram suficientes. A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir (VINCENZO, 1992, p. 22, grifo da autora).

No entanto, a coerência e excentricidade do discurso hilstiano, tal como era de esperar numa escritora tão singular, promove, também no género dramático, o distanciamento a respeito de qualquer tendência contemporânea e, em especial, da centrada na “denúncia dos privilégios e das injustiças” que “apagou um pouco as outras correntes, sobretudo as de fundo psicológico” (SÁBATO, 2001, p. 275). Em nome de um impulso e de uma exigência éticos e ontológicos, a escritora cultiva uma reflexão dominada pelas interrogações radicais, num teatro de inspiração lírica que, graças à liberdade da linguagem poética, permite encenar e criticar durante a ditadura a hipocrisia e a permissividade dos regimes e sistemas sociais modernos. Ademais, além dessa individualidade esperável, a “extravagância” dessa sondagem do eu situado no mundo manifesta-se por outro modo mais inusual: o da paradoxal distopia utópica.

O eclipse da utopia na nossa época é evidente: a utopia literária, a gênese de projetos utópicos concretos e pormenorizados em terras estranhas e longínquas representa hoje não já um género menor, mas minoritário. Dessa perspetiva, a dramaturgia de Hilst não parece particularmente preocupada com a originalidade e se une à causa – e ao lugar-comum – da distopia. No século XX, como sabemos, muitos escritores admitiram a impossibilidade ou dificuldade da utopia. Esta foi neutralizada pelas terríveis visões da história contemporânea, numa progressão que conduziu, no plano teórico, ao anúncio da morte da mesma – sem qualquer esperança de ressurreição – por parte de, entre outros fatídicos agoureiros, Frank Manuel e Fritz Prigohzy Manuel, Northrop Frye ou Robert Elliott. De modo paralelo, da perspetiva da experiência de receção literária, é manifesto que nenhuma utopia, ecológica ou de outro teor, tem atraído o público na última parte

do século XX, como *News from Nowhere* ou os primeiros romances utópicos de Wells fizeram no seu início.

Hilda Hilst foi influenciada por esse espírito distópico e, portanto, tal posicionamento bloqueava a entrada no seu teatro da utopia, pois, apesar da confusão promíscua das duas concepções, uma é, em termos genéricos, o oposto da outra. No entanto, se o modelo da sociedade justa e fraterna e, principalmente, o empreendimento urbanístico que, segundo as convenções genéricas, este implica não são compatíveis com o modelo de sociedade perversa que invade esta dramaturgia, ainda há um espaço mínimo disponível para o ideal.

Convém lembrar que a delicada estrutura lógica e psicológica da escrita da autora e o tecido da sua complexa visão da condição humana são trágicos, desvairados e indagadores. Da mesma maneira, o temperamento distópico hilstiano é fortemente pessimista, mas não niilista. Por isso a autora privilegia, de entre os candidatos a herói inadaptado e importuno da distopia, a figura do redentor. Não está presente a utopia, obsoleta e caída em desuso por causa da desmesura, numa literatura moderna pouco preocupada com a descrição e o pormenor exterior. Em oposição às estátuas divinas que guardam os portões da utopia e à árvore no meio das árvores que aponta para o jardim de um suposto Édem, temos um incerto utopista de linguagem metafórica e febril. Assim, num universo diminuído como o da autora, através desse retrato em miniatura da aspiração e da esperança, a vivência do ideal serve para estimular o público, enquanto a experiência da inadaptação serve para interrogar, de modo visceral, o absurdo social, com voracidade e desespero. E, como procuraremos demonstrar, é a partir da escolha dessa figura do redentor que o teatro da autora, a respeito da rigidez de um possível fundamentalismo distópico, se complica e se reorienta para o flexível território da heterodoxia.

Hilst evitou a preparação, iniciou todas as suas obras numa crise, esclarecendo, de modo descontínuo e fragmentário, o passado no decorrer da ação, pois, em primeiro lugar, interessava a dialética, a argumentação especiosa e subtil entre os representantes de uma realidade movente, não histórica e cesarista – inclemente dissecação e decomposição do real –, e os heróis oposicionistas. Um dos conceitos que com mais frequência subjaz na articulação da lei social e na consequente dicotomia é a da uniformização. Os protagonistas têm desaprendido o seu significado, e o sistema vai puni-los, enquanto que o resto da comunidade passa a considerá-los como elementos estranhos, e essa vai ser uma variação particularmente interessante na compósita génese da distopia hilstiana.

Nesse processo, o pensamento progride segundo um ritmo ternário incerto que domina a ação dramática: o leitor/espetador reconhece facilmente a tese e a antítese. Porém, no momento convencional da síntese, em princípio consistente na inabilitação do elemento opositor, surge inesperadamente nalgumas das peças, como veremos, um final tão aberto quanto o abismo mais profundo.

O tema da luta do indivíduo que procura a sua essência na defesa da liberdade e encontra impedimento ou morte está presente em todas as obras, a não ser na última, *A morte do patriarca*, que se apresenta como epítome dos princípios e dos factos expostos nas anteriores peças. Das figuras que povoam o palco interessam-nos particularmente o tipo do herói inocente, materializado no menino inadaptado da antiutopia futurista de *O novo sistema*, e, principalmente, os profetas sacrificados, como a menina protagonista de *A empresa*, lúcida e ascética reformuladora no microcosmo dramático de um internato religioso dominado pelo ritual e pelas formas exteriores da doutrina.

Um outro malogrado candidato a redentor é o Che Guevara do grotesco e absurdo *Auto da barca de Camiri*. Nessa peça, o conflito circunscreve-se, uma vez morto o possível redentor, à ratificação da inexistência do homem assassinado numa despropositada sessão de tribunal que se ergue em símbolo da crítica contra o poder opressor – note-se que a denominação “auto” estabelece uma referência dúplice, ao processo de julgamento kafkiano, mas também à forma dramática de conteúdo sacro.

Por sua vez, o protagonista de *O verdugo* propõe uma nova perspectiva com uma desapiedada visão das obrigações de viver em sociedade, pois agora o atrito não é padecido pelo herói, uma outra declinação literária inspirada na figura revolucionária de Che, mas pelo carrasco, que partilhará protagonismo com ele ao compreender o carácter extraordinário do condenado e a necessidade impossível de o salvar.

Igualmente, a literaturização de um outro capítulo aberrante da contemporaneidade surge na peça *As aves da noite*: o sacrifício voluntário do Padre Maximilian Kolbe em Auschwitz, onde, como represália por uma fuga de presos, é escolhido por sorteio pelos SS um grupo de cinco prisioneiros que será encerrado no Porão da Fome. A representação das últimas horas dos cinco homens permite à autora interrogar e interrogar-se sobre a natureza do mal ou sobre a existência de Deus através da condição humana daqueles que agonizam e, principalmente, da figura do padre franciscano que substituiu voluntariamente um dos condenados.

Por último, *A morte do patriarca* condensa o contraponto paradigmático no conflito entre a virtude e a imoralidade sobre o qual se arquiteta todo o teatro hilstiano. A obra não apresenta uma ação dramática: o nó da mesma é constituído por uma dialética de inspiração metafísica. Esta visa a investigar o sentido da história, formular certa meta-história através da participação de personagens representantes da religião católica que submetem a exame figuras do pensamento ocidental tão parcialmente diversas e/ou coincidentes como Jesus Cristo, Ulisses, Marx ou Lenine. Este conciliábulo permite revelar os caracteres éticos desses representantes do dogma – gradativamente dominados pelo pânico perante a incapacidade de controlar a situação –, assim como as contradições, obscuridades e ambiguidades dos seus sistemas, até que o Papa, por intervenção popular – o elemento popular associa-se nesta obra ao Demónio –, é assassinado com uma rajada de metralhadora.

Assim, num primeiro plano, a dramaturga – ou, por sermos mais metafóricamente precisos, a “traumatúrga” – colocou nas suas peças as duas grandes mobilizações contemporâneas pela justiça: o cristianismo e o progressismo, ambas malogradas pelo fanatismo. Na proposta da autora de *Do desejo*, o homem eclesiástico devém o puritano, o fanático dominado por uma vontade compulsiva de coibir e punir, como Monsenhor e a Superintendente de *A empresa* ou a Madre Superiora de *O rato no muro*. O seu avesso, o homem progressista, surge como outro repressor obsessivo, disfarçando, sob a vontade civilizadora e desenvolvimentista, um maquiavelismo doutrinário tão imperioso que o reduz, de depositário de um ideal, a guardião e, frequentemente, carrasco dos seus próprios companheiros. E, afinal, as duas figuras antagónicas acabam por confundir-se na sua cegueira. O pretenso religioso, paralisado na forma, no material, no externo, acaba por defender o empirismo da ciência aplicado à religião, entendida como cerimónia, e não como fé. Por sua vez, o homem de ciência, alucinado por uma irracional crença no progresso, acaba por tornar-se o seu inesperado e intransigente catequista a respeito do desenvolvimento.

No seu labor genético, como criadora de mundos, nessa fase do crepúsculo da utopia, particularmente significativo num Brasil submetido à ditadura, a distopia revela-se um lúcido instrumento de diagnose. Na dramaturgia hilstiana, aliás, reencontra-se a atmosfera obsessiva característica dos melhores momentos da forma trágica, motivada pela vivência de uma desumanidade plenamente consciente que transforma em mais perturbadora a ordem moral vigente. Na peça *A empresa*, América, por exemplo, comovida como alguém que sofre de piedade e extrema lucidez, afirma: “Não tenho irmãos / A fúria do meu tempo separou-nos” (HILST, 2008, p. 69). Trata-se de uma fúria que sublinha a radicalidade da fraqueza moral de uns antagonistas perversos, no sentido indicado por Bataille de que, ao gozar com a destruição contemplada, o sadismo é verdadeiramente o Mal, não podendo ser consideradas como representativas do Mal em si próprio essas ações que perseguem um benefício, um bem material de caráter egoísta (BATAILLE, 1987, p. 23).

Se admitirmos o agora exposto, seremos cientes de que, nas obras da nossa autora, é negado sempre o dramático, no sentido burguês do termo, já que o proveito que motiva o sacrifício é sempre dessa última natureza: perverso e emanado diretamente do Mal. Os poderosos, movidos por uma vontade demoníaca, desfrutam da aniquilação dos opositoristas, como demonstra a (auto)comprazida ironia com que os superiores julgam o misticismo de América. A mesma natureza perversa é sublinhada na obra *O novo sistema* quando o Escudeiro-Mor, subalterno do regime, aceita – por achar a ideia muito engraçada – que umas velhas, mães de dirigentes do Velho Sistema justificados pelo novo regime, façam asas para cada um dos executados como reconhecimento do seu sofrimento, no seu caminho de mártires para a morte. Afinal, a concessão acaba por se revelar como uma atroz penalidade, pois até à morte são condenadas a tirar a vida a pássaros

para fazer as asas e a trabalhar incessantemente, perante a inclemência do extermínio massivo de opositoristas, de modo que “quase não há mais pássaros e as velhas estão meio cegas” (HILST, 2008, p. 341).

O teatro de Hilst, portanto, exemplifica à perfeição a capacidade de compreensão dos distopistas do tempo e do espaço no qual escrevem e propõem reflexões profundas a respeito das condições socioeconômicas, científicas ou sentimentais do seu momento histórico, descobrindo verdades que os outros homens só têm intuído ou se têm negado a admitir (MANUEL; MANUEL, 1981, p. 50).

A autora identifica com clarividência as tensões perversas do seu tempo: o poder como controle total, a tecnologia como instrumento de poder e como instrumento de degradação, destruição e catástrofe. Por isso e porque o modo modernizador é uma das constantes temáticas da distopia – como o modo nostálgico o tem sido sempre a respeito da utopia – o sujeito desacertada e desvairadamente pós-iluminista, racionalista, materializado em toda a sua descendência possível, embora desapiedado, é submetido a um *aggiornamento* paródico. A autoridade e os atributos dos novos deuses distópicos são, frequentemente, um arremedo dos deuses da tragédia, porque conservam a impiedade, mas, se esta antes era inescrutável, agora é deturpada, tornando-se grotesca, vazia de sentido. Assim, para essas novas entidades, a onisciência nasce dos ecrãs de televisão e de outros dispositivos eletrônicos, a onipotência da polícia secreta e dos delatores, a invisibilidade de uma existência conduzida na sombra e a ubiquidade do banal intercâmbio dos roles entre polícias e funcionários (MANFERLOTTI, 1987, p. 47).

Com o retrato desses bizarros mecanismos de standardização, levados, por vezes, até aos limites do fantástico, a autora renuncia à Utopia, não só por causa das convenções genéricas, mas porque Hilst, além de não querer a harmonia artificial da urbe e do urbanismo utópico, também não quer a sua urbanidade.

Na concepção teatral hilstiana, utopia e distopia formam uma espécie de claro-escuro indivisível. As peças alicerçam-se no retrato da sociedade perversa; porém, a escrita da autora, pessimista, mas desesperada e paradoxalmente idealista, exige um futuro que não seja simples limitação do presente. Nas peças, esse Ideal nunca repousa nos preceitos morais, sociais, modelos, direitos, deveres e funções delimitadas, porque a lucidez da autora adivinha que o motor destas distopias, do monstro social do despostismo é sempre essa tentação controladora que é latência na Utopia. Trata-se, como sabemos, de certa classe de grande utilitarismo, uma tirania do bem-estar abraçada à torpeza do fanatismo pela horda de civilizados, de desalmados pretensamente oniscientes mas ignorantes do essencial, que pretendem estruturar uma sociedade em que os nossos atos sejam catalogados e regulamentados. Sociedade em que, por causa de uma caridade civilizada levada até à indecência, o poder se preocupa com os mais íntimos pensamentos de cada um, transportando as aflições do inferno à idade de ouro, ou cria, com auxílio demoníaco, uma instituição social supostamente filantrópica (CIORAN, 1981, p. 128).

O Ideal nunca é apresentado em vastos e rigorosos panoramas figurativos, mas em delicadas miniaturas abstratas esboçadas pelos heróis protagonistas, que evitam a existência de preceitos e sofismas no teatro hilstiano. Em oposição à forma inautêntica da utopia, aquela da saudade de um impossível mundo perfeito num além ultramundano, ultra-histórico, privado de ligações vitais com o mundo e a história, os proféticos protagonistas hilstianos estimulam, com esse posicionamento, um autêntico teatro de rigor político, revolucionário e supra-histórico, subversivo por focar o verdadeiro motor da tragédia humana: a ausência de liberdade.

Portanto, sendo distópico, o teatro hilstiano demonstra implicitamente o facto de ainda persistirem certos vestígios do idealismo que tem acompanhado o homem durante séculos, pois, uma vez inventada, a utopia nunca poderá desaparecer (KUMAR, 1987, p. 423), mas sim, acrescentamos nós, adaptar-se.

Contrariamente à figura do intransigente e arrogante utopista propagandista, o interesse no carácter do herói é mais da ordem do metafísico do que do psicológico. Os heróis defrontam-se com o universo com coragem, e a sua vontade faz-se impessoal e universal através do retrocesso a modos de pensamento atemporais, como o misticismo ou uma subjetividade eminentemente lírica. Perante o domínio do cientismo, escolhe aquilo que não pode ser absolutamente alcançado pela razão. Aliás, a emergência do herói nessa dramaturgia contemporânea participa de algumas das tendências dramáticas renovadoras do século XX, sendo questionadas a segurança, a unidade e a estabilidade que o teatro tradicional concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal estável.

Recordemos só, como exemplos da presença da dissolução e da fragmentação do eu própria da literatura do século XX, a mudança da referida América ou a revolta de teor sentimental e não intelectual do menino de *O novo sistema*, perante um mecanismo injusto do qual só consegue compreender as manifestações externas, mas não os princípios internos. Estes representam o fim da estabilidade de pensamento, uma caracterização sem pontilhismo psicológico nem uma absoluta coerência interna.

No entanto, essa ausência de um pensamento impassível e a sua desastrosa compaixão nada ou pouco tem a ver – à exceção do caso do menino de *O novo sistema* – com a mutação do herói trágico correspondente à banalização dos deuses do *pathos* catastrófico na escrita moderna. Os profetas hilstianos são radicalmente positivos, pois nesse teatro não deveriam conduzir só à perceção do absurdo, mas serem modelo ideal de uma futura e universal renovação. Mesmo o transfigurado Che do *Auto da barca de Camiri* consegue escapar da mancha irónica do extraordinário grupo de pequenos rebeldes da literatura contemporânea: se Joseph K, no início de *O processo*, protagonizava uma detenção em camisa de dormir e se transformava num herói-vítima ironicamente nu, o pendor grotesco na peça hilstiana só contamina o processo, mas nunca o protagonista.

Hilst opera o milagre: ressuscita para a literatura moderna a possibilidade do heróico e do trágico, dificultada depois da escrita kafkiana. Só o menino de *O novo sistema*, por causa da sua inocência e de um heroísmo que é principalmente inadaptação, conserva a condição dos “heróis fracos” de Orwell ou Huxley. Nos outros, a alteridade nunca deriva de um estigma físico, nem de um erro de programação: são *outsiders*, mas nunca patéticos ou miseráveis, pois os seus traços essenciais são a liberdade e a responsabilidade perante a adversidade.

A lucidez e uma sabedoria profética restituem às peças a dimensão mítica e trágica negada pela visão irônica própria do desencanto moderno. Assim, a autora executa um duplo renascimento encadeado para a literatura. Anula a morte do heróico a partir da recuperação de um certo ascetismo e messianismo, numa improvável interseção contemporânea entre a escatologia e a utopia: a da promessa e a esperança meta-histórica como veículo de um projeto histórico vago.

A dramaturgia hilstiana nega o entendimento do absurdo de que os pensadores do século XX fizeram uma filosofia a partir de um mundo condenado ao desconcerto e privado dos seus meios de comunicação com o divino. De facto, a própria obra em verso e prosa da autora é dominada pela consciência do divino, mas já não do Deus bíblico, senão de um Deus cruel. Por isso, como o interesse central no teatro, mais orientado para o social, é o poder de profetizar, e não a derrelição, Hilst distancia essa imagem de Deus que só lhe permitira e permitirá apresentar uma queixa contra o desconhecido, retrocedendo às figuras bíblicas dos redentores terrenos, mais próprios de uma espiritualidade menos cruel e mais sábia.

Unicamente determinados homens, dotados de uma requintada capacidade para a crueldade e de uma também requintada tendência para a submissão, como as autoridades espirituais das obras hilstianas, foram capazes de conceber deuses completamente alheios às vicissitudes humanas. Na verdade, imaginar deuses que não lutam, ferem ou sofrem, deuses que não podem ser aniquilados pelas tormentas azaradas do tempo, é um dos principais pecados da mente humana (ARGULLOL, 2007, p. 23). Os proféticos heróis hilstianos, em sentido contrário, são como Hermes, como deuses próximos que assombram o nosso mundo e, vivendo no meio dos mortais, representam, no espaço e no mundo humano, uma forma em aberto. Trata-se da possibilidade de transformação e mudança representada por um ser religioso entendido em sentido lato, como afirmara a própria autora numa entrevista: “para mim o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade” (VINCENZO, 1992, p. 76).

Na mensagem desses protagonistas, não há uma tentativa de esclarecimento, de determinação de um projeto preciso, concreto, senão um discurso poderosamente lírico, subjetivo e exortatório derivado de uma verdade interior, obtida por intuição. Num tempo em que o social foi eleito como categoria suprema da preocupação humana, defendendo-se por esta causa a opressão do sujeito como ser particular e diferenciado, a mística de algu-

mas das figuras hilstianas representará, dentro da produção dramática da autora, o mais apurado desafio do pensamento criador sobre a matéria.

Desse modo, na primeira cena de *A empresa*, América discursa, perante as denominadas postulantes, sobre “Ele” (HILST, 2008, p. 34) e exemplifica, através de uma história, a ideia de sacrifício e reformismo protagonizada por Deus e que deseja recuperar para a sua sociedade. A protagonista reforça a ideia de que Deus era um homem honesto, todo amor e não morbidez, num conceito revolucionário em termos sociais alicerçado na cordialidade: “Ele era um homem que tinha mais alegria do que os outros, porque tinha uma idéia” (HILST, 2008, p. 35).

O mesmo estado contemplativo-explicativo de perfeição moral domina outras peças. Assim, o protagonista *in absentia* do *Auto da barca de Camiri*, *alter ego* do Che Guevara, surge por intermédio de uma técnica ventriloquar, apresentado-se num estágio superior de espiritualidade, numa constante correspondência e paridade com Cristo e com a sua função revolucionária na Terra, pois, como indica o Juiz Jovem – uma das personagens da obra –, ele era “um homem que tinha nas mãos um possível maná” (HILST, 2008, p. 188). Do mesmo modo, o herói de *O verdugo* – possível *alter ego* também do comandante – é apresentado pelo Verdugo e por seu Filho como um potencial redentor, desta vez sublinhando o elemento revolucionário ao indicar à Filha que “ele pôs fogo em todo o mundo” (HILST, 2008, p. 369).

Hilda Hilst tinha uma ideia religiosa da revolução, cria que era um advento excepcionalmente puro da humanidade e que era necessário erradicar o ódio, a violência e proclamar a irmandade entre os homens. A peça em que o herói defende uma proposta mais explícita do seu ideal revolucionário é *O verdugo*. Nela, através do testemunho do Filho, sabemos que Ele defendia perante o povo a necessidade de se conhecer “o que mais nos oprime” (HILST, 2008, p. 416) e de reagirem: “Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo” (HILST, 2008, p. 395).

Contudo, de modo geral, existe uma profunda indefinição na ideia revolucionária, já que não responde a um ideário preciso e se dilui em palavras abstratas como *amor*, *humanidade*, *irmandade* ou *compreensão* que, segundo a sua presença ou ausência, representam o impulso utópico ou distópico.

Assim, o padre Maximilian, protagonista de *As aves da noite*, explica que o motivo do seu sacrifício é a concessão de uma força, “Deus... Amor” (HILST, 2008, p. 246), do mesmo modo que o Homem de *O verdugo* dissera ao povo que era preciso um amor inflamado, subversivo, enquanto o Juiz Jovem e o Juiz Velho negavam essa possibilidade, afirmando que o amor é “comedimento” e “mansidão” (HILST, 2008, p. 394). É o desejo de comunicar a meditação aos outros que provoca o conflito heróico, pois, na base de todos esses discursos, está o intuito de mover à verdadeira devoção, à solidariedade cristã totalmente incompatível como os princípios sectários e facciosos.

Esses protagonistas são absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa estritíssima fidelidade ao Bem que fundamenta a sua razão. Na ação desses mártires, o sentido profundo é o acordo íntimo entre a transgressão da lei social e a hipermoral. Sabemos que cada um dos protagonistas adota um modo de pensar perante as ações que executa, que evita ou que demora, mas respeitador sempre da lei do conflito trágico, que, segundo a formulação de Hegel, sublinha principalmente o exercício da vontade.

Os protagonistas ignoram sempre as vozes agónicas de chamada, de aviso ou de admoção, e, a partir daí, o motivo básico portador de sentido é o do sacrificado, a vítima expiatória, que serve nas diferentes peças para criticar os sistemas totalitários a partir de uma ideia principal: o mais estranho da mente humana é o facto de não poder aceitar a falta de lógica (LAWSON, 1995, p. 154). É assim que, por exemplo, a hierarquia eclesiástica de *A empresa* considera heresias e delirantes sinais de fé aquilo que a protagonista considera objetos de fé: o Anjo, a Anunciação ou a virgindade da Grande Senhora. O Bispo mesmo fala das “trevas” para se referir à espiritualidade de América, imagem tradicionalmente associada, na história da cultura, aos períodos dominados pela superstição e pelo obscurantismo favorecidos pela Igreja.

O naufrágio dos heróis inclui, dessa maneira, a desgraça fortuita, a culpa infundada, a miséria do sofrimento estéril, provocadas por realidades da existência como a mesquinhez, a maldade, a injustiça, que são nessas peças os meios de manifestação do trágico, de um conflito derivado desse cisma definitivo entre matéria e espírito, sintetizado no seguinte excerto do *Auto da barca de Camiri*, em que a impossibilidade do espiritual atinge o paroxismo:

Porque se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo. (HILST, 2008, p. 191)

É negada, assim, pelos diferentes poderes, a visão amena da religiosidade, da espiritualidade, encabeçada pelo grande redentor, cuja crucificação tem sido a imagem máxima do sacrifício. No entanto, novamente o esquema dramático é complicado, pois, no esquema básico teatral formado por uma personagem que tem um desejo e se enfrenta a algo ou alguém que lhe impede realizá-lo (ALONSO DE SANTOS, 2007, p. 28), esse obstáculo multiplica-se e diversifica-se, porque a intuição trágica a respeito da realidade identifica a crueldade como motor profundo do social num sentido generalizado. Numa profunda experiência da brutalidade, percebemos que a desumanidade é representada também pelo povo, que, a respeito dos protagonistas, encena toda uma genealogia da experiência contemporânea da exclusão. É sempre a morte – ou pelo menos a ruína do sistema do indi-

víduo – que introduz a rutura da exclusão, numa demonstração radical da profunda experiência da alienação coletiva.

Todavia, o sacrificado permite a cerimónia total de expiação: a negação de toda e qualquer possibilidade de redenção do povo pela sua cegueira, porque se a distopia é marcada pela ebriedade de poder de uma minoria e o domínio dos outros, aqui a coletividade, a massa e/ou o povo vai ter a hipótese de reagir sem fazê-lo, insinuando que tudo está perdido. Encontramos um exemplo paradigmático dessa condenação global na peça *O verdugo*. Nela, o protagonista homónimo e o Filho planeiam salvar o Homem, coincidindo essa decisão com a disposição inicial dos cidadãos, que concordam em salvá-lo como portador de uma mensagem messiânica. Porém, perante a promessa de benefícios imediatos por sacrificá-lo, esse mesmo povo opta pela violência: é o martirológio cristão que está em cena, pois, como indica Alcir Pécora (2008, p. 17), esta “retoma claramente a do julgamento do Cristo por Pilatos”.

Nesse sentido, é significativo que, mesmo quando a abnegação altruísta do herói – e não o seu sacrifício – traz um benefício concreto à coletividade, esta não consiga empatizar totalmente com ele. Em *As aves da noite*, a figura do abnegado padre que se oferece ao suplício surpreende especialmente pela sua caracterização indiferente às regras comuns da ação dramática: não há debate interno, não há luta, nem dúvidas. A personagem é elaborada com o fim explícito de ser um herói incompreendido e gerador de perplexidade e para que, assim, alguns membros da pequena comunidade do Porão da Fome não compreendam e, mesmo, suspeitem desse altruísmo radical.

A condenação dessa sociedade-massa é, portanto, global, pois esta não é coadjuvante e, nem sequer, pode ser auditório passivo dos redentores, pois, numa realidade aberrante, desaprendeu o sentido do Ideal que agora só provoca desconcerto, suspeição e descrença. Essa ideia atinge o paroxismo na última das peças: paradoxalmente perfeito exemplo de como promover uma diferente interpretação da realidade sobre um princípio desumanizador. *A morte do patriarca* é a representação final da manifestação factual e ativa de um povo, ao qual, depois de perder toda a esperança nos seus líderes e em qualquer doutrina, só resta a violência.

Apesar de a sua presença na peça consistir no fragor, no ruído violento que produz fora de cena, fora de qualquer cenário de decisão a respeito do seu destino, a atmosfera alucinada do povo, primeiro seduzido e depois enganado pelo aparato mítico e irracional do poder, é o retrato perfeito e definitivo do fracasso da sociedade hilstiana, mas não da humanidade. Desse modo, na peça forma-se uma atmosfera de rutura, cuja estridência se avoluma progressivamente enquanto os protagonistas – o Papa, um Cardeal, um Monsenhor e vários Anjos – são gradativamente dominados pelo pânico perante a incapacidade de controlar a situação. Numa procura desesperada de um dogma que acalme novamente a coletividade, revelam as contradições, obscuridades e ambiguidades dos diferentes siste-

mas doutrinários da contemporaneidade, religiosos e políticos, até a cerimônia total de expiação dessa meta-história, formulada pelo conciliábulo, que finaliza com a constatação da inutilidade de Mao, Marx ou Lenine, representados por estátuas, assim como com o assassinato, com uma rajada de metralhadora, de um Papa “muito cansado” e “distraído” (HILST, 2008, p. 467).

E, perante esse fim, já não há certezas. No teatro hilstiano, os redentores já não têm público, mas também os falsos profetas perdem o auditório, e, por isso, o povo passa de massa alienada a massa niilista, numa cena final de destruição iconoclasta tão aberta quanto o maior dos abismos. Um vazio perante o qual nós, desde o ponto de vista do leitor (e/ou, no seu caso, do espetador) e situando-nos na idealização hegeliana da arte como revelação profunda, nos vemos obrigados a acompanhar o retórico questionamento do filósofo Emil Cioran (1981, p. 162), quando o pensador romeno se perguntava se um vazio que outorga a plenitude – nesse caso, um entendimento abissal – não contém mais realidade do que a que possui toda a História no seu conjunto

O desfecho da última peça, isto é, a última palavra da dramaturgia hilstiana, permite, quando menos, duas leituras contraditórias. Num primeiro momento, seguindo a lógica fatidicamente profética do seu teatro, a conclusão parece necessariamente apocalítica: num mundo onde “Tudo já foi dito” (HILST, 2008, p. 449), o rebanho dócil das outras obras torna-se “escuro” (HILST, 2008, p. 450), por causa da influência do Demónio. A tese definitiva do teatro hilstiano consistiria, assim, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentes numa espiral histórica descendente.

No entanto, se analisarmos mais pormenorizadamente a questão, a influência do Demónio não tem de ser, necessariamente, manipulação, pois, lembremos, o povo é niilista, mas a escrita da autora, entendida como um todo, não: é radical, abissal, extremada, mas não niilista. O povo hilstiano aproxima-se do homem do subterrâneo no sentido de que é também próximo do Super-homem, como o próprio Nietzsche reclamara a respeito da figura criada por Dostoiévski. No entanto, o advento do niilismo no teatro hilstiano diverge da mesma maneira que divergia na obra do grande romanista russo: se, para Nietzsche, foi uma vinda e um começo para celebrar; para Hilst, assim como para Dostoiévski, trata-se de um mal a combater.

Portanto, de repensarmos a nossa interpretação, a presença do Demónio pode ser um alerta para a suspeita atitude contemporânea de silêncio a respeito do diabo, num mundo aletargado pelo cinismo dos falsos bons sentimentos e dos ideais absolutos de caridade civilizadora. Hilst, utilizando um tom audacioso e sarcástico, apresenta um Demónio, perante as autoridades eclesásticas, dialogante, atraente; mas não sabemos com certeza se sofista, como o Demónio que dialogara com Santo António ou Lutero. Talvez o seu messianismo apocalítico seja, afinal, a única utopia legítima: a tentativa de uma completa, definitiva revolução social, que deve

gerar o homem e a mulher novos, os novos Eva e Adão, através de uma das estratégias utópicas mais convencionais: o poder do cataclismo, do desastre já não divino como o dilúvio universal, mas demoníaco e humano como um recomeço purificador – provavelmente condenado já à partida – a partir do zero. A peça é, com efeito, apocalítica, mas o apocalipse, em grego, significa revelação: para nós a palavra evoca catástrofes e adventos do fim do mundo, mas, como sublinhava Claudio Magris, ao reflexionar a respeito da utopia, não lembramos, impressionados com o desastre sombrio que a precede, que no Apocalipse, depois de tantas visões de pesadelo, temos a vitória do cavaleiro do cavalo branco e do verbo Divino (MAGRIS, 1999, p. 17).

Enfim, Hilst está longe de querer colocar-se na posição de autoritário juiz da humanidade, e, por isso, se empenha na literaturização da discussão sobre o progresso da civilização, de um modo diverso e muito mais sofisticado e aberto do que a fatalidade e inutilidade da condena ou da redenção absolutas.

Em conclusão, estamos perante uma escrita da desilusão que só permite o questionamento mais desesperado e radical, pois, como afirmara o escritor Caio Fernando Abreu (apud INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1999, p. 23), a respeito da obra da sua colega e amiga, “não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca”.

E desse clima de interrogação, de dúvida, de procura, derivam a lucidez e a coerência dessa proposta dramática, oscilante entre os diferentes, radicais e longínquos polos da escrita visionária, em que o paraíso desabitado e a terra devastada nos revelam uma lição fundamental: é preciso duvidar. As peças dramáticas escritas por Hilda Hilst alicerçam-se, como a sua restante produção literária, numa fé autêntica na incerteza. Percebemos a confiança hilstiana na dúvida como inimiga inflexível da certeza tirânica e arrogante e/ou alienadora que domina a nossa sociedade secamente racionalista e o seu teatro intelectual, pois, como indicara Vilém Flusser, é preciso reear da crença vacilante de Descartes, porque, na sua base, a metódica dúvida cartesiana é um sofisma que, intransigente e impaciente, só duvida para que nunca mais se duvide.

A interrogação é, portanto, o mais poderoso instrumento que a autora nos oferece contra um mundo de perigosas certezas e absolutos, pois, em oposição à visão hilstiana da dúvida, deve-se atentar a que, como também sustentara o referido filósofo checo, naturalizado brasileiro, para Descartes e a sua degenerada estirpe, a hesitação é uma espécie de truque homeopático que, no limite, deseja acabar com a dúvida para chegar à certeza final, assim como na política, mais tarde, se pensou a sério na guerra (e na bomba) que terminaria com todas as guerras (BERNARDO, 2012, p. 17).

Recebido em março de 2013.

Aprovado em abril de 2013.

Abstract

This paper aims to interpret the uniqueness of the theatrical production of Hilda Hilst, from the dramatic value of decadence of literary utopia typical of contemporaneity through an interrogative perspective, critical and problematic. The idea of the impossibility or difficulty of the social ideal is the key to analyze a theater proposal which, during dictatorship, pioneered the emergence of theater written by women in Brazil, but at the same time, was "extravagant". The appraisal of the texts reveals a radically different mode of criticism to the hypocrisy and permissiveness of regimes and of modern social systems: the paradoxical utopian dystopia. We aim to show it is from the choice of a redemptive hero as the protagonist that the author's plays becomes complicated and reorients to the flexible territory of heterodoxy, concerning the rigidity of a possible dystopian fundamentalism. In a lessened dramatic and poetic universe as of the author's, through this minute portrait of aspiration and hope, the ideal living of the protagonists serves to encourage the public, while the experience of inadequacy serves to question, in a visceral way, the social absurd.

Keywords: Hilda Hilst. Theater. Dictatorship. Dystopia. Utopian.

Referências

ALONSO DE SANTOS, José Luis. *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia, 2007.

ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. 2. ed. Madrid: Taurus, 1987.

BERNARDO, Gustavo. Apresentação. In: FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Coimbra: Annablume, 2012.

CIORAN, Emil. *Historia y Utopía*. Barcelona: Tusquets, 1981.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de literatura brasileira*: Hilda Hilst, n. 8. São Paulo: IMS, out. 1999.

KUMAR, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

LAWSON, Jonh Howard. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Escritores de Escena de España, 1995.

MAGRIS, Claudio. *Utopia e disincanto: storie speranze illusioni del moderno*. Milano: Garzanti, 1999.

MANFERLOTTI, Stefano. Distopie contemporanee: Zamjatin, Huxley, Orwell. In: COLOMBO, Arrigo. *Utopia e distopia*. Milano: Franco Angeli, 1987. p. 33-48.

MANUEL, Frank; MANUEL, Fritzie Prigohzy. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1981.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.

SÁBATO, Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP, 1992.